



ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING

NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 1/2, 2022

INNEHÅLL / CONTENTS

Förord / Editorial	3
<i>Katri Vuola</i>	7
Memorizing and Witnessing Christ's Passion – New Perspectives on the 14th-Century Polychrome Wood Crucifix in Marttila, Finland	
<i>Lars Berggren</i>	39
Drake, basilisk, amphisbaena eller senmurv? Frågor kring några tidiga fasadreliefer i Vä, Skåne	
<i>Guðrún Harðardóttir</i>	73
The Seal of Dignity of Archbishop Olav of Nidaros (1350–1370). Reflections on its Iconography and Cultural Context	
<i>Etsuko Zakoji</i>	93
Bicorporates on Coins. Reflections on their Occurrence and Use	
<i>Eva de la Fuentes Pedersen</i>	125
Bobler og Perler. En barok allegori af Karel Du Jardin fra 1663	
<i>Berit Linden</i>	153
Sörjande gestalter i svensk gravskulptur (ca 1830–1930)	
<i>Søren Kaspersen & Susanne Wenningsted-Torgard</i>	200
Ulla Haastrup 1933–2021 – in memoriam	
<i>Lars Berggren</i>	206
Lundadomen har lyft på hattarna	
<i>Bokrecension / Book review</i>	208

ICONOGRAPHISK POST • NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY NR 1/2, 2022. ISSN 2323-5586
PP. 153–199.

Berit Linden

MA in Art History, Librarian, Linnaeus University

Email: b.voxlinden@gmail.com

Sörjande gestalter i svensk gravskulptur (ca 1830–1930)

Figures of Mourning in Swedish Tomb Sculpture (c. 1830–1930)

Abstract: “[These] tombs with their statues that show off, embrace each other, collapsing into wailing and weeping.” The French historian Philippe Ariès had wandered around the European 19th century cemeteries and what he discovered were “baroque extravagances” in statues with mourning figures. The phenomenon primarily concerned the French, Italian and German cemeteries and in this way they differed from North American, English and Northwest European ones. But what do cemeteries in the Protestant Nordic countries look like? The author of the article has studied Swedish cemetery tomb sculpture, its background and messages. Who sculpted and commissioned them, and how is grief portrayed?

The article addresses the Swedish tomb sculptures expressing grief. Not only flawless female bodies mourn at the tombs but also muscular and perfect male bodies as well. At the tombs, both women and men collapse, writhe, clasp their heads and/or sit with their shoulders lowered and their heads bowed. Their eyes do not meet the visitors: the grief is confined to the figures. The faces that mourn in Swedish cemeteries are averted, neutrally calm, contemplative with downcast or closed eyes. The tomb sculptures reflect the contemporary perception of death. The earlier centuries' skeletons and praying tombholders inside the churches, with their emphasis on a Christian afterlife, were replaced by secular mourning figures. The tomb sculptures were commissioned by bourgeois families, who possessed financial as well as cultural capital.

Keywords: Mourning, Sorrow, Cemetery sculpture, Female sculptors, Iconography, Sigrid Blomberg, Carl Fagerberg, Charles Friberg, Alice Nordin

Sörjande gestalter i svensk gravskulptur (ca 1830–1930)

Berit Linden



*Carl Fagerberg, sörjande gestalt på familjen Danielssons grav, 1918.
Norra begravningsplatsen i Solna. Foto Berit Linden.*

*Carl Fagerberg, grieving figure on the tombstone of the Danielsson family, 1918.
Norra begravningsplatsen (the Northern Cemetery), Solna, Sweden.*

Inledning

”[D]essa gravar med sina statyer som åbakar sig, omfamnar varandra, sjunker ihop i jämmer och gråt.”¹ Den franske mentalitetsforskaren Philippe Ariès hade vandrat runt på de europeiska 1800-talskyrkogårdarna och vad han såg var ”barocka extravaganser” i statyer med sörjande gestalter. Fenomenet gällde i första hand de franska, italienska och tyska kyrkogårdarna och de skilde på detta sätt ut sig från de nordamerikanska, engelska och nordvästeuropeiska. Men hur ser det ut på begravningsplatserna här uppe i det protestantiska Norden? En sökning på internet visade att gravskulptur finns även här, men inte i den omfattning som Ariès mötte i det katolska Sydeuropa. Liisa Lindgren har i *Memoria: gravvårdar, skulpturkonst och minneskultur* behandlat den finska gravskulpturen, men för de övriga nordiska länderna saknas litteratur som specifikt behandlar denna skulptur. Hösten 2021 publicerade jag en översikt gällande svensk gravskulptur; *Sorgen gestaltad*.² Konstverken på begravningsplatserna väckte fler frågor: vad var deras bakgrund och budskap? Hur skildras sorgen? Vem skulpterade och vem beställde dem?

Philippe Ariès’ bok om döden i Västerlandet publicerades på svenska 1978 och 2001 utkom Anita Theorells, Per Wästbergs och Hans Hammarskiölds

Minnets stigar: en resa bland svenska kyrkogårdar. Författarna noterade vid sina resor ett stort antal grönskimrande, unga, slanka och mer eller mindre lättklädda, kvinnor sörjande på mausoleer, monument och familjegravar.³ Sällan fann de en man gråtande över en kvinna, och fanns där en man var det i form av en ärkeängel. ”Konstnärer som Ida Matton, Alice Nordin och Sigrid Blomberg livnärde sig till stor del på att i naturlig storlek forma kvinnokroppar utan vank och lyte” var en av deras slutsatser. Dessa lätt provocerande noteringar om kvinnliga skulptörer utgjorde starten på min inventering av det kulturhistoriska arv som utgörs av specialbeställd skulpturutsmyckning på privata gravar i Sverige.

Via internet, email och besök på större och mindre begravningsplatser i Sverige har jag under ett femtontal år försökt täcka in de mera ambitiösa gravskulpturerna och relieferna. Deras plats, skulptör, motiv/titel, årtal mm. har registrerats i ett excel-dokument. Mer än trehundra skulpturer och reliefer har hittills noterats men i och med att jag ännu inte besökt Sveriges samtliga begravningsplatser finns det ett mörkertal. Under resans gång framträdde ett antal ”bortglömda” såväl kvinnliga som manliga skulptörer – och de senare överträffade i antal vida de förra.⁴ Lika ”bortglömda” var dessa skulpturer och reliefer i den svenska konstillitteraturen. Det var först 2001 i *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915* som Röhsska gravmonumentet och Olof Ahlbergs *Sorg* skrevs in i den svenska konsthistorien.⁵

Den ursprungliga tanken, att finna de tidiga skulptrisernas verk ”undangömda” på begravningsplatser, utvidgades med syftet att eventuellt finna en halvt dold, semioffentlig konstskatt – inte minst från de perioder då skulpturen i det offentliga rummet främst handlade om statyer av minnesvärda män. I denna artikel fokuseras på ikonografen i de skulpturer som uttrycker sorg på de svenska begravningsplatserna.

Om gravmonument, kyrkogårdar och uppfattningar om döden

Under 1600-talets andra hälft ökade jordfästningarna i kyrkan och adelns gravkor blev under detta århundrade som mest påkostade. I dem porträtterades de avlidna med idealiserade karaktärsdrag, omgivna av symboler och dygdernas personifikationer.⁶ Medeltidens och renässansens gravtumbor hade ofta en så kallad *gisant*, en på ovasidan liggande figur, ofta framställd som sovande, som föreställde den avlidne. Dessa liggande figurer fortsatte sitt ”liv” in i barocken. Mannen kunde då vara klädd i rustning (*gisant ruste*) eller biskopligt ornat.

Fig. 1. Gustaf Otto Stenbocks gravmonument (1614–1685), ca 1700. Trä, bemålat. Strängnäs domkyrka. Foto Berit Linden.

The tomb of Gustaf Otto Stenbock (1614–1685), c. 1700. Painted wood. Strängnäs Cathedral, Sweden.



Den franska *transi*, dvs. ett naket lik i mer eller mindre grad av upplösningstillstånd, förekom också. Den avlidna kunde också framställas som mer levande, liggande eller halvliggande med handen under kinden och liknande, eller sittande, knäböjande eller stående i adoration. Det handlade om att framställa den avlidna i en så god dager som möjligt, i hopp om det eviga livet och eftervärldens respekt.

En stor förändring skedde kring sekelskiftet 1800.⁷ I slutet av 1700-talet hade de sanitära problem som begravningsplatser i kyrkor och på överfyllda, centralt belägna kyrkogårdar utgjorde alltmer uppmärksamhetsämnen. Illaluktande och smittsam luft fördes fram som argument för ett förbud att begrava inne i kyrkorna och att istället skapa begravningsplatser i städernas utkanter. Gravläggning inne i kyrkan förbjöds 1783, men det dröjde länge innan förbudet slog igenom överallt i landet. 1815 togs beslut att begravningsplatser inte längre borde få ske inne i städer och tätbebyggda byar.

Den adel, inte minst företrädd i Mälardalen, som under 1600-talet lät skulpturalt utsmycka sina gravar, gravkor och epitafier innanför kyrkornas väggar tog inte med sig skulpturen ut på de nyanlagda kyrkogårdarna. De makabra representationerna av *Döden* – som exempelvis den *transi* som finns på Gustaf Otto Stenbocks gravmonument i Strängnäs domkyrka från 1700 – försvann i processen (fig. 1).

De nya begravningsplatserna speglade i mångt och mycket istället den framväxande borgerligheten och dess sökande efter en identitet.⁸ De köpta familjegravarna lades ofta invid begränsningsmurarna och de större gångvägarna. Där de döda på den yttersta dagen en gång mött Kristus i öster mötte de nu istället granngraven och besökarna, som Hedvig Schönbäck så träffande formulerar det i sin avhandling om de svenska begravningsplatserna.⁹ Avsikten var inte längre ett *memento mori*, en påminnelse om vår dödlighet, utan ett monument över framträdande personer i samhällets tjänst. Där det existerade en borgerlighet med ekonomiskt och kulturellt kapital, där finns nu de skulpturalt utsmyckade gravarna i Sverige – främst i Stockholm, Göteborg, Uppsala och Gävle.

I början av 1800-talet bestod gravmonumenten på kyrkogårdarna, om man bortser från träkorsen, mestadels av liggande vårdar.¹⁰ På 1820-talet kom gjutjärnskorsen, som blev seklets dominerande gravmonument. Runt 1900 och de närmast följande tre decennierna kulminerade de påkostade gravvårdarna, inkluderande skulpturala utsmyckningar, ute på begravningsplatserna. Längre in på 1900-talet skulle det svenska folkhemsbyggets jämlikhetsideal slå igenom och resulterade i raka häcklinjer och regelbundna, anspråkslösa gravar.¹¹ Den ökande kremeringen gjorde dessutom gravplatserna till ytan mindre och krympte ytterligare förutsättningarna för större skulptural utsmyckning. I ”senmodern” tid har det återigen blivit vanligt med mera personligt utformade gravvårdar, och den som söker efter en gravsten på Internet finner att änglarna åter har landat. En förklaring kan vara den postmoderna estetikens vidare rammar vad gäller motivval och uppvärdering av kopior, liksom påverkan av dagens massmediala cirkulation av bilder och religioner.

Hur speglades då uppfattningen av döden i gravskulpturerna i början av 1900-talet? Något förenklat skulle svaret kunna vara att barockens bedjande gestalter och benrangel samt nyklassicismens *Thanatos* ersattes med symbolismens *pleureuser* – gråtande, sörjande kvinnor. Från och med 1700-talet hade den västerländska människan börjat se en ny innebörd i döden, samtidigt

som hon blev allt mindre upptagen av sin egen död.¹² Gravkorens bedjande gestalter var inriktade på livet efter detta. Den jordiska sorgens tårar kunde möjligen skönjas hos små putti – såsom i Kurcks gravmonument i Näshulta kyrka, Bondeska epitafiet i Spånga kyrka och Leijonbergs epitafium i Strängnäs kyrka – och då under senare delen av 1600-talet.¹³ Gråtandet uttrycktes genom gester som att torka tårar med handen eller en näsduk, ett bildkoncept som dök upp på 1400-talet med Rogier van der Weyden.¹⁴ De tidigare, oftast icke-adliga, inte så påkostade protestantiska epitafierna var helt befriade från de efterlevandes sorg.¹⁵ I spåren av romantikens känslökult riktades uppmärksamheten mer mot de efterlevande än mot de döda. Om man kunde teckna något som kunde kallas en ”sorgekurva” skulle den enligt Ariès få en första, markerad fas av öppen och våldsam spontanitet fram till 1200-talet, därefter en lång fas med rituella ceremonier fram till och med 1700-talet, och under 1800-talet återigen en period av svärmisk smärtfylldhet, dramatisk uttrycksfullhet och dödsmystik utmynnande i en kult av gravar och kyrkogårdar. Från och med andra hälften av 1800-talet omgavs döden alltmer av tabun – den tabubelagda döden hade enligt Ariès utvecklats. Kyrkogårdarna flyttades ut från städerna till avlägset belägna begravningsplatser, och de avlidnas kvarlevor förintades i allt högre grad genom kremering.¹⁶

Sorgen gestaltad

När uppmärksamheten i gravkonsten alltmer riktades mot de efterlevande, på bekostnad av de döda och deras salighet, bereddes vägen för gravarnas *pleureuser*. Sorgens personifikation känns igen på sin ikonografi.¹⁷ Hon sitter med huvudet täckt av en stor slöja och har vid fötterna en antik urna som attribut. En till den klassiska figuren anslutande framställning av *Sorgen* finns i en relief på Wetterstedtska gravkoret, där dessutom återfödelsens och uppståndelsens fjärl har landat på urnan (fig. 2).¹⁸ Gravkoret stod färdigt 1835 på Norra begravningsplatsen i Solna, som hade invigts enbart några år tidigare, 1827. Byggnaden är ett exempel på de gravkor som nu växte fram ute på kyrkogårdarna, men är ovanlig såtillvida att den är försedd med reliefer; vanligtvis hade dessa fristående gravkor inte någon konstnärlig utsmyckning.¹⁹ Skulptören var här den vid tiden ännu inte etablerade Carl Gustaf Qvarnström. Greve Gustaf af Wetterstedt var statstjänsteman, son till en friherre och en borgardotter.²⁰ Hans gravkor uppfördes efter förbudet mot begravingar

inne i kyrkorna och sammanföll med borgerlighetens framväxt och förändringen av gravplastikens motivkrets.

Sorgen är här framställd barfota stående med en klänning påminnande om tidens empiremode med axelbred halsringning och korta ärmar – här dock nedhalkad på vänsterarmen. Huvudet är troligen täckt med en del av klänningen. Urnan har flyttats från den klassiska placeringen vid *Sorgens* fötter till en högre placering på piedestal. Hennes högra hand, mot vilken hon lutar sitt huvud, vilar viljelöst på urnan med den avlidnes aska, och lika slappt hänger den vänstra armen utmed hennes sida. Kroppsspråket tillsammans med det i profil återgivna, släta ansiktet, det nedåtblickande tomma ögat och den halvöppna munnen ger ett intryck av uppgivenhet. Hon är en av två reliefer som ovan marknivå är placerade på gravkorets entrésida. Pendangen till vänster om ingången representerar *Historien*, också den i form av en kvinna och då troligen den nedtecknande Clio. De tidigare adliga gravkoren, som var placerade inuti kyrkorna, kunde visa dygdena personifierade. I Bengt Oxenstiernas gravkor i Uppsala domkyrka skriver Clio ner hans bedrifter med den knäfallande *Tidens* axlar som stöd. I Solna, hundrafemtio år senare, har *Tiden* med sin nära anknytning till *Döden* försvunnit.²¹ Men att *Historien*, säkrande att den avlidnes gärningar inte glöms av de efterlevande, är representerad på gravkoret tillsammans med *Sorgen* stärker uppfattningen att tidigare fokus på livet efter detta började förflyttas till livet före döden – återfödelsens och uppståndelsens fjärl till trots. Med den tilltagande sekulariseringen krympte och närmast försvann själen och människan förvandlades till enbart summan av sina gärningar, här då nedtecknade av Clio.²²

Slöjan är det mest utmärkande klädesplagget hos kvinnorna i den hellenistiska gravkonsten, och *Sorgen* har här huvudet täckt. Vi möter seden att täcka huvudet också hos många av de senare *pleureuserna*. Andra typiska gester hos hellenismens sörjande kvinnor är den att handen täcker ögonen eller läggs på haka eller kind.²³ Att sitta på huk eller direkt på marken, att vända ryggen mot betraktaren, att ha sänkta ögon är andra tämligen tidlösa tecken på sorg.

Sorgen och sörjandet har en lång historia som motiv i konsten. I *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art* finns under *Grieving/Lamentation* en redogörelse som tar sin början i Egyptens tidiga kulturer.²⁴ De sörjande slår sig för huvud och bröst, sträcker armarna framåt och uppåt, sliter sig i håret med båda händer – och författaren noterar att det näs-

Fig. 2. Carl Gustaf Qvarnström (1810–1867), *Sorgen*, relief i gjutjärn på Wetterstedtska gravkoret, 1835. Norra begravningsplatsen, Solna. Foto Berit Linden.

Carl Gustaf Qvarnström (1810–1867), *Grief*, cast iron relief on the Wetterstedt family tomb, 1835. Norra begravningsplatsen (the Northern Cemetery), Solna, Sweden.



tan uteslutande är kvinnor som jämrar sig och skriker ut sin sorg. I den tidiga grekiska konsten är detta en roll som traditionellt tilldelas kvinnorna, detta i stark kontrast till männens tävlingar till de avlidne männens ära. Encyklopedin går sedan över till medeltidens kristna bildvärld med exempel på motiv som korsfästelsen, nedtagandet från korset, *pietà*, begråtelsen och gravläggningen.

På svensk mark ses inte minst den sörjande Johannes i kalvariegrupper. Nationalmuseum har i sin samling en träskulptur daterad till mitten av 1400-

Fig. 3. Aposteln Johannes, träskulptur, mitten av 1400-talet. Nationalmuseum, Stockholm. Foto Erik Cornelius, Nationalmuseum (CC-BY-SA).

Saint John, wooden sculpture, about 1450. Nationalmuseum, Stockholm.



talet där lärjungen med vänsterhanden på bröstet och nedböjt huvud torkar sina tårar med sin mantel i höger hand (fig. 3). Lärjungen Johannes brukar av tradition framställas som ung, för att särskiljas från den äldre Johannes döparen. Men i detta ansikte har sorgen avsatt spår av åldrande och halsens senor är spända. De förmodade tårarna är inte utskurna i träet.²⁵

Johannesskulpturens stilla och återhållna sörjande är diametralt skilt från det skriande och smärtpfulla sörjande som exponeras i Niccolò dell'Arcas *Begråtelsen* i Bologna, från senare delen av 1400-talet (fig. 4). Kring Kristi döda kropp är samlade Josef från Arimataia, Maria Salome, Jungfru Maria, Johannes, Maria – Kleofas hustru – och Maria Magdalena. De uttrycker sin sorg på skilda sätt. Jungfru Maria böjer sig åt sidan och knäpper i förtvivlan sina händer i en spänd båge framför kroppen. Johannes lägger handen på hakan och vrider

kroppen lätt bort från scenen. Hans sätt att hålla handen på hakan och hans ansiktsuttryck förmedlar ett mer stillsamt och lågmält sörjande. Maria Kleofas och Maria Magdalena visar i sina ansikten den känslostorm som materialiseras i deras kläder. Det är dessa två Marior som kraftfullast uttrycker sin skriande sorg och deras vinddrivna kläder är närmast paradexempel på begreppet "la draperie et les tissue parlante". På många sätt speglar detta ett sekulärt sörjande; de sörjande har ännu inte bevittnat Kristi uppståndelse och verkar inte ha något hopp om ett evigt liv för den avlidne.

Fyra århundraden senare, i det protestantiska Sverige, möter en liknande situation i altaruppsatsen i Oskarshamns kyrka, invigd 1898 (fig. 5). Här är det korsfästelsen som framställs och känslostormarna har stillnat. Hela gruppen är högt placerad och är för kyrkobesökaren svår att beskåda. Kring korset finns fyra sörjande figurer: Johannes, Jesu moder Maria, Maria Magdalena och Maria, Kleofas hustru. Johannes står till vänster med sina händer knäppta framför bröstet och ser upp mot Kristus. Ansiktet är lugnt och ungt. Vid korsets fot,



Fig. 4. Niccolò dell'Arca (1430-talet–1494), *Begråtelsen*, senare delen av 1400-talet. Terrakottaskulpturer, med spår av polykromering. Santa Maria della Vita, Bologna. Foto Joyofmuseums / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-4.0.

Niccolò dell'Arca (1430s–1494), *Lamentation of Christ*, late 15th century. Terracotta, with traces of polychromy. Santa Maria della Vita, Bologna.



Fig. 5. Sigrid Blomberg (1863–1941), *Altaruppsats*, 1898. Gips. Oskarshamns kyrka. Foto Berit Linden.

Sigrid Blomberg (1863–1941), *Altar sculptures*, 1898. Plaster. Oskarshamn Church, Sweden.

en inom bildkonsten vanlig placering för Maria Magdalena, syns en besläjad och knäfallande kvinna omfamna korset.²⁶ Till höger och framför korset faller en kvinna med långt, utsläppt hår – något som inom bildkonsten brukar känneteckna Maria Magdalena – på knä med sitt vänsterben. Ryggen är böjd av tyngd, hennes armar omger det vinklade högerbenet och de knäppta händerna vilar mot marken. Längst till höger och med ryggen vänd mot korset står Jesu moder och lyfter i förtvivlan sina armar i en avväjande gest. Johannes och Jesu moder har ombytta placeringar i förhållande till Kristus jämfört med medeltida kalvariegrupper. Skulptören, Sigrid Blomberg, kommer några år senare ta med

den knäfallande kvinnan ut på Östra kyrkogården till Röhsska monumentets *Sorgen* – och då draperad nedtill och med håret uppsatt i knut i nacken (fig. 26).

Efter den franska revolutionen tog den växande borgarklassen successivt över och sekulariseringen tilltog. Nyklassicismen blev borgerliga stilen och dess främste företrädare inom skulpturen var italienaren Antonio Canova. I början av 1800-talet skapade han ett flertal epitafier/gravskulpturer där en sörjande kvinnogestalt invid en piedestal med urna var återkommande.²⁷ Hans mest kända gravmonument är det över ärkehertiginnan Maria Christina av Österrike (fig. 6a–d). Det stod klart 1805 i Augustinerkirche i Wien och visar ett följe framför en gravbyggnad i form av en pyramid, med öppning mitt i och en trappavsats med matta framför. I spetsen av följet går *Dygden*, bärande Maria Christinas urna. *Dygden* bär segerns och det eviga livets lagerkrans runt huvudet.²⁸ Hon lutar sörjande huvudet mot urnan som pryds av en blomstergirland buren av de två omgivande flickorna, vilka bär på varsin tänd fackla. I



Fig. 6a. Antonio Canova (1757–1822), *gravmonument över ärkehertiginnan Maria Christina* (1742–1798), 1805. Marmor. Augustinerkirche i Wien. Foto Berit Linden.

Antonio Canova (1757–1822), *Cenotaph for Maria Christina, Duchess of Teschen*, 1805. Marble. Augustinian Church, Vienna.

följet ingår även *Barmhärtigheten* ledande en blind tiggare. Hon har uppsatt hår och har armarna korsade framför kroppen. Den blinde tiggaren håller sin vänstra arm i *Barmhärtighetens* armveck och i handen en blomstergirland, vars ände hålls av en liten flicka bakom tiggaren. Han är framställd som böjd och åldrad, med stripigt hår. Han har ett ländkläde som kopplats över den vänstra axeln och håller i höger hand en stav, samtidigt som han tar ett steg uppför trappan mot gravens ingång. Barfota och med klassiskt draperade dräkter böjer de kvinnliga gestalterna sina huvuden i sorg. Deras ansikten är lugna och ögonen slutna (fig. 6a och 6d).

På den motstående sidan sitter en sörjande dödsängel, naken så när som på ett tygstycke, framför Habsburgs vapensköld och lutar sig mot en lika sörjande lejonhanne (fig. 6c). Lejonet har ögonen slutna och framtassarna – med indragna klor – korsade. Lejonet symboliserar makt och styrka, men ett passivt lejon kan också vara en symbol för paradiset och uppståndelsen.²⁹ Dödsängelns ögon är öppna och han betraktar gravföljet. Hans ansiktsuttryck är lika neutralt lugnt som kvinnornas. Den ende som i sitt ansiktsuttryck skiljer ut sig är tiggaren, vars plågade ansikte har öppen mun och nerdragna mungipor. Ovanför gravens ingång svävar *Sällheten* hållande en medaljong med Maria Christinas porträtt, omslingrad av evighetens *Ourobus*, och en *putto* med segerens palmkvist (fig. 6b).

Ourobus och *Dygden* med sin lagerkrans och urna, symboler för det eviga livet, visar på Maria Christinas förhoppningar att efter en dygdig levnad få del av det eviga livet. Palmkvisten och uppståndelsens lejon aktualiserar på samma sätt ett hopp om liv efter döden. De övriga sörjande förmedlar vad som senare under århundradet alltmer skulle ta över – det sekulära sörjandet – och här introduceras enligt Berresford *pleureuserna* i gravkonsten.³⁰ Hur hon har kommit fram till detta påstående går inte att utläsa. Jag konstaterar enbart att sörjande kvinnor är ett vanligt förekommande motiv genom konsthistorien. Ett exempel är den gråtande *Sorgen* som sitter invid Christian 6s neoklassicistiska sarkofag från (senast) 1768, i Roskilde Domkirke.³¹ Monumentet kan sägas representera övergångsskedet mellan den kristna och sekulära uppfattningen av döden. Detta är dock en uppfattning som inte delas av Canovabiografen Fred Licht, som hävdar att Maria Christinas monument är det första helt sekulära gravmonumentet.³² Hans motivering är att följet fångats i ögonblicket innan det för alltid försvinner in i graven, visande på det ändligen och inte eviga livet.



Fig. 6b.



Fig. 6c.

Fig. 6b–d: detaljer, Canovas gravmonument över Maria Christina, 1805. (Wikimedia commons, CC BY 3.0.)

Details: Canova's Cenotaph for Maria Christina, 1805.



Fig. 6d.

Ett århundrade senare fick sorgen som motiv ett uppsving i och med symbolismen. Under 1800-talet hade kvinnliga gestalter i den offentliga skulpturen nästan alltid ingått i allegorier som personifikationer av mer eller mindre abstrakta begrepp, oftast på eller i anslutning till en byggnad – det vill säga som anonyma varelser till skillnad från de på minnesmärken och monument namngivna männen.³³ Dessa barfota kvinnor stod ofta närmare naturen än de med civilisationens skor, enligt tidens mode klädda och med en identitet försedda männen.³⁴ *Sorgen* som gravskulptur ansluter på många sätt till denna tradition: hon är anonym och kvinna. I Italien är symbolistskulptören Leonardo Bistolfi redan på 1880-talet sysselsatt med dessa sörjande kvinnor.³⁵ Trots att de svenska skulptörerna under 1800-talets tidiga hälft ofta utbildades i Rom anser Åke Beijer det som sannolikt att den svenska gravkonsten under den perioden fick sina starkaste impulser från Tyskland.³⁶ Senare under 1800-talet och 1900-talets början var det Paris och salongsskulpturen som var stilbildande. När det gäller speciellt den borgerliga gravkonsten erbjöd inte minst den norditalienska, som exempelvis skulpturerna på Cimitero Monumentale i Milano och Cimitero Monumentale di Staglieno i Genua, ett källflöde av motiv. Men jag skulle vilja hävda att inflyandet från Tyskland inom gravkonsten även finns under denna senare period. Flera av våra gravskulptörer reste till och/eller utbildade sig i Tyskland – exempelvis Sigrid Blomberg och Carl Fagerberg, för att nämna några här aktuella namn. Var de tyska gravskulptörerna i sin tur fann förebilder kan naturligtvis diskuteras. Jag kan konstatera att de professionella skulptörer som engagerades av *WMF Württembergische Metallwarenfabriks* filial för gravutsmyckning i Geislingen an der Steige – en industri som blomstrade genom den då nya framställningsmetoden elektroplätning – hade en utbildning som ofta inkluderade en resa till skulpturens hemland Italien.³⁷ WMF:s försäljningskatalog från 1919 innehåller gravutsmyckningar med ett stort antal sörjande kvinnor: dessa skulpturer finns även representerade på svensk mark.

Symbolismen och sörjandet

Symbolismen brukar relateras till tidens melankoli och fick inte minst fäste inom den visuella konsten. Målet var att framställa tillstånd och känslor i symbolisk form. Döden, sorgen och förlusten var favoritmotiv.³⁸ Ett kardinalverk inom gravskulpturen och för tiden var *Monument aux morts*, ett ossuarium från förra sekelskiftet av Albert Bartholomé (fig. 7). I dörröppningen vänder

en naken man och en kvinna ryggar mot betraktaren. På båda sidor av ingången ses rader av sörjande. Det är män, kvinnor och barn som uppvisar en provkarta på sorgens olika kroppsliga uttryck. De böjer sig, sitter, knäfaller, ligger ihopkrupna, håller sig om huvudet, lägger handen på bröstet, knäpper händerna, döljer ögonen samt blickar bakåt. På fundamentet nedanför sitter en ung kvinna på en låg bänk och sträcker ut sina händer i en skyddande eller välsignande gest. Ett tygstycke ligger över hennes vänstra lår och axel, för att därefter lyfta och flyga i ett starkt vinddrag fullt jämförligt med blåsvädersbarockens. Den unga kvinnan blickar neråt på minst två liggande, nakna gestalter, vilka närmast påminner om tidigare århundradens *gisants*. Under 1500- och 1600-talen kunde gravmonumenten ha en hierarkisk uppbyggnad med de sörjande och döda nedtill och det triumfatoriska och gudomliga upptill.³⁹ Här



Fig. 7. Albert Bartholomé (1848–1928), Monument aux morts, 1899. Begravningsplatsen Père-Lachaise i Paris. Foto Pierre-Yves Beaudouin (Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0).

Albert Bartholomé (1848–1928), Monument aux morts, 1899. Père-Lachaise Cemetery, Paris.

har vi de döda nedtill, döden är med andra ord representerad, men på nästa nivå befinner sig inte det gudomliga – inte ens en representation av den hedniska *Thanatos* – utan de sörjande. Samtligas nakenhet döljs mer eller mindre med tygdraperingar respektive bortvändhet. Trots de döda nedtill och denna tidlösa nakenhet inför döden ligger fokus på sörjandet – över att behöva lämna detta livet eller över de som lämnat det. Ett flertal svenska skulptörer omnämner eller omnämns i olika texter som inspirerade av detta verk.⁴⁰

Symbolismen kom även till uttryck i den svenska skulpturen. Där fann den, föga överraskande, sin plats inte minst hos de kvinnliga skulptörerna och inom gravskulpturen. Ett exempel är den sörjande kvinnan, med en mantel uppdragen över huvudet, på Carl Wijks (1839–1907) grav på Östra kyrkogården i Göteborg (fig. 8). Bronsskulpturen betitlad *Sorgen* av Sigrid Blomberg har en kroppsnära klädsel som påminner om parthenonskulpturens våta draperingar, och som endast delvis döljer hennes bröst och som har halkat ner på vänsterarmen. Hennes täckta huvud, bortvända ansikte och sammansjunkna hållning med händerna vilande i knäet gör henne, trots avsaknaden av urna, till en klassisk framställning av *Sorgen*.⁴¹

Fotografen David Robinson gjorde i *Saving Graces: Images of Women in European Cemeteries* 1995 ett försök att kategorisera de sörjande kvinnofigurer som befolkar gravarna.⁴² Han definierar fyra olika kategorier:⁴³

1. Kvinnor så överväldigade av sorg att de faller samman på graven eller vid foten av den avlidne
2. Kvinnor som sträcker sig uppåt som för att försöka gripa tag i den (osynlige) avlidne som uppstigit till himlen
3. Kvinnor som av sorg kryper ihop eller håller sig för huvudet
4. Kvinnor som stående eller sittande, med lutande huvuden och sänkta axlar, håller blommor eller kransar, resignerade inför döden

Exempel på den första kategorin är två stensulpturer från Nya kyrkogården i Helsingborg respektive Solna kyrkogård. Den anonyma och sörjande kvinnan på Wilhelm Wingårdhs (1858–1919) grav i Helsingborg är utsträckt på gaveln av en stentumba (fig. 9). Hon ligger ner, döljer sitt ansikte mot vänsterarmen och har det långa håret ornamenterat i jugendslingor. De nedre kroppsdelarna är skydda med ett tygstycke sammanhållet med en tofs, medan överkroppen och fötterna är bara. Helt naken är Olof Ahlbergs ihopkrupna kvinna på konst-

Fig. 8. Sigrid Blomberg (1863–1941), *Sorgen på Carl Wijks (†1907) grav*. Brons. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Hans Linden.

Sigrid Blomberg (1863–1941), *Grief, Tomb of Carl Wijk (†1907)*. Bronze. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.

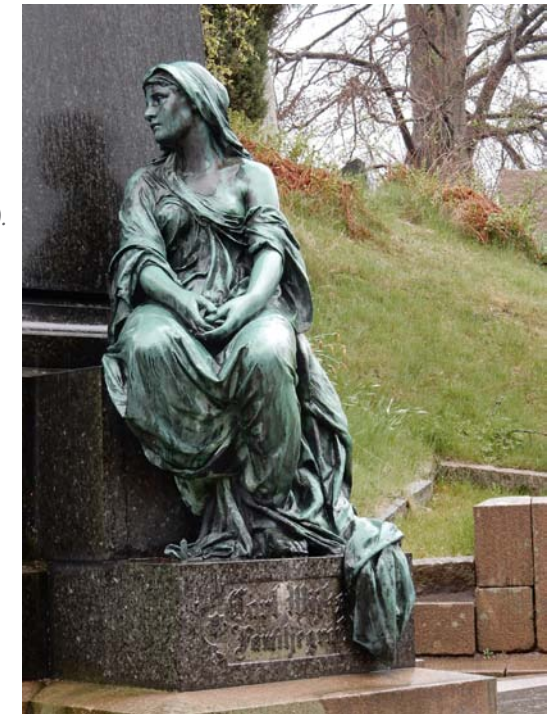


Fig. 9. Sörjande kvinnoskulptur på Wilhelm Wingårdhs (†1919) grav. Granit. Nya kyrkogården i Helsingborg. Foto Berit Linden.

Tomb of Wilhelm Wingårdh (†1919). Granite. Nya kyrkogården (the New Cemetery), Helsingborg, Sweden.

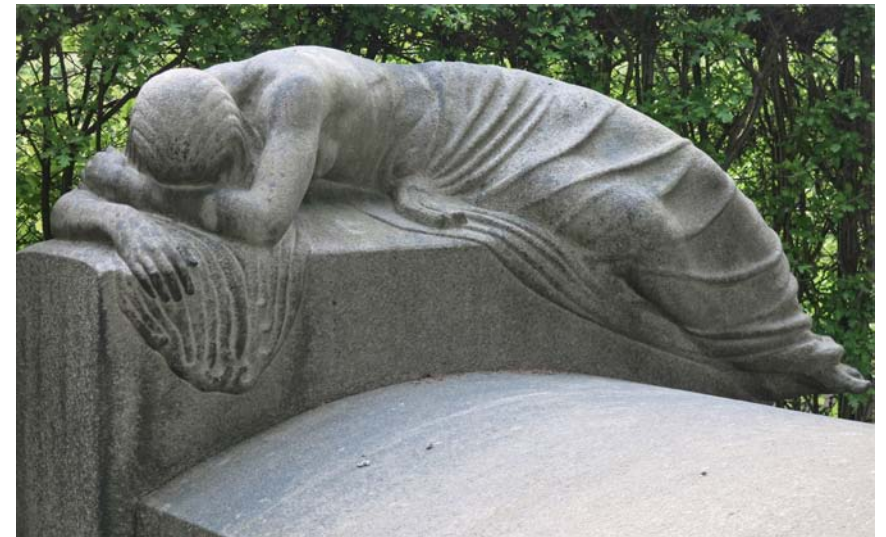




Fig. 10. Olof Ahlberg (1876–1956), *Sorg* (1909) på Alf Wallanders (†1914) grav, svart granit, bekostad av Allmänna konstföreningen, invigd 1917. Solna kyrkogård. Foto Berit Linden.

Olof Ahlberg (1876–1956), *Grief* (1909), on the tombstone of the artist Alf Wallander (†1914), black granite, paid for by the Swedish Association for Art, inaugurated in 1917. Solna Cemetery, Sweden.

nären Alf Wallanders (1862–1914) grav, invigd 1917 i Solna (fig. 10). Hon är placerad liggande på gravstenen med benen uppdagna under sig. Ansiktet är helt dolt och vilar mot de korslagda armarna; den vänstra handen är passivt öppnad uppåt. Hennes långa hår har fallit fram över huvudet. Olof Ahlberg har själv yttrat att han var påverkad av Rodin, vilkens skulpturverk *Danaïd* visar en kvinna som i förtvivlan och nakenhet krampaktigt sjunkit ihop bredvid sitt vattenkär. ⁴⁴ Danaïderna blev enligt den grekiska mytologin förvisade till underjorden med den hopplösa uppgiften att ständigt försöka fylla läckande käril med vatten. Rodins *Danaïd* kryper ihop i en pose snarlik Ahlbergs *Sorg*, men den senare kvinnan är framställd som mer avslappnad.

Några exempel på den andra kategorin, kvinnor som försöker gripa tag i den avlidne, har jag inte funnit på svensk mark. Sigrig Blombergs *Sorgen* på Röhsska mausoleet i Göteborg och Alice Nordins ängel på Per Johan Westergrens (1846–1914) grav på Gamla kyrkogården i Gävle är däremot exempel på tredje kategorin. De vänder sig från världen, kryper ihop i förtvivlan och håller sig för huvudena (fig. 11–12). Sigrig Blombergs *Sorgen* från början av 1900-talet har de nedre kroppsdelarna täckta, vänder ryggen mot betraktaren och döljer sitt ansikte. Vi kan därför inte avgöra styrkan i hennes sorg, men hennes mot marken böjda kropp talar för att det handlar om yttersta förtvivlan och att hon

är på väg att krypa ihop i fosterställning. Alice Nordins vingförsedda och knäfallande ängel från 1924 har likt Sigrig Blombergs *Sorgen* (se fig. 8 ovan) ena bröstet exponerat. En klänning döljer det andra bröstet och ligger veckad över hennes lår. Vid hennes fötter ligger en rosenkrans, som när den bärs av änglar, helgon eller bortgångna själar är en symbol för de som trätt in i den himmelska saligheten och då i förlängningen för himmelsk glädje. ⁴⁵ I konsthistorien har ett blottat bröst varit symbol för så olika känslor som ödmjukhet, vrede – och just sorg. Det finns troligen ingen annan del av kroppen som kan knytas till en sådan mångfald av associationer. ⁴⁶ Bilderna av *Maria Lactans* knyter det bara bröstet till livet självt, medan bilderna med Lucretia försedd med dolk och Kleopatra med sin orm knyter bröstet till döden. Det är med andra ord svårt att få ett entydigt svar på vad det exponerade bröstet här har för betydelse.

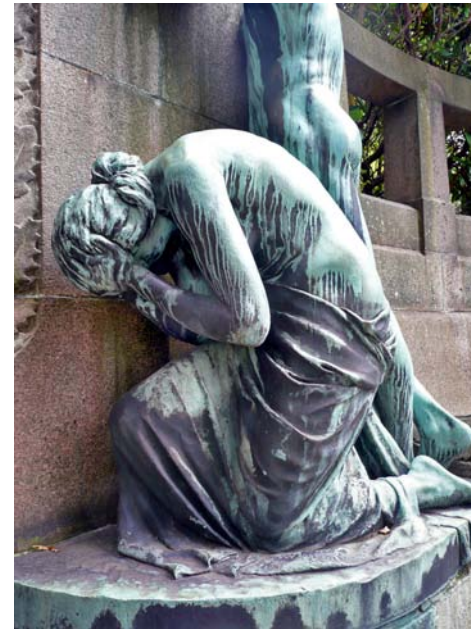


Fig. 11. Sigrig Blomberg (1863–1941), *Sorgen* på Röhsska mausoleet (1901–1903). Brons. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Berit Linden.

Sigrig Blomberg (1863–1941), *Grief*, on the tomb of the Röhss family (1901–1903). Bronze. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.



Fig. 12. Alice Nordin (1871–1948), *Ängel*, på Per Johan Westergrens (†1914) grav, 1924. Brons. Gamla kyrkogården i Gävle.

Alice Nordin (1871–1948), *Angel*, on the tombstone of Per Johan Westergren (†1914), 1924. Bronze. The Old Cemetery, Gävle, Sweden.

Den fjärde kategorin, ”kvinnor [...] med lutande huvud och sänkta axlar, hållande blommor eller kransar, har resignerat inför döden”, är desto mera väl-representerad. Carl Anders Danielssons (1848–1916) och Göran K. Spångbergs (gravsatt 1918) gravar på Norra begravningsplatsen i Solna är enbart två exempel (fig. 13–14). Danielssongravens yppiga kvinna, skulpterad av Carl Fagerberg 1918, sitter barfota med en huvudduk på det sänkta huvudet. Mantelns vad jag skulle benämna som ”jugendrandiga” utförande är strikt och nästintill symmetriskt arrangerad runt henne. Den framhäver snarare än döljer hennes fylliga bröst. Händerna vilar uträckta på manteln och på båda sidor om henne ligger ett slags girlander eller kransar.

Den knäfallande bronskvinnan på Spångbergs grav har en kroppsnära klädsel och huvudet täckt med en duk. Liksom Qvarnströms (se fig. 2 ovan) och



Fig. 13. Carl Fagerberg (1878–1948), familjen Danielssons grav, 1918. Granit. Norra begravningsplatsen i Solna. Foto Berit Linden.

Carl Fagerberg (1878–1948), the tombstone of the Danielsson family, 1918. Granite. N. begravningsplatsen (the Northern Cemetery), Solna.



Fig. 14. Skulptur av brons på Göran K. Spångbergs grav (gravsatt 1918; Arthur Spångbergs familjegrav). Norra begravningsplatsen i Solna. Foto Berit Linden.

Bronze sculpture on the tomb of Göran K. Spångberg, buried in 1918 (family tomb of Arthur Spångberg). Norra begravningsplatsen (the Northern Cemetery), Solna, Sweden.

Blombergs *Sorgen* (fig. 8 ovan) glider hennes klädsel ner över ena axeln. Troligen ska det beteckna uppgivenheten i en ihopsjunken kropp, även om det nedglidna plagget även kan konnotera erotik. Hon stöder sitt nedåtböjda huvud med den vänstra handen, en gest som inom bildkonsten brukar associeras med melankoli.⁴⁷ Hennes ansikte är framställt i profil, hon blundar och mungipan är något böjd neråt – vilket förstärker det melankoliska intrycket. I höger hand håller hon en palmkvist, en kristen symbol för seger över döden.⁴⁸

Annars är det vanligt att kvinnskulpturerna på gravarna bär eller strör blommor runt sig.⁴⁹ Rosen som symbol har en rik flora av tolkningar. I samband med begravingar, och då även i gravskulpturen, påminner den om livets förgänglighet, en kärlek som sträcker sig bortom död och återfödelse. En krans av rosor är en symbol för den himmelska glädjen och tillsammans med blommor generellt



Fig. 15. Bronsskulptur av okänd konstnär på Judit och Viktor Lundgrens grav. Gamla kyrkogården i Gävle. Foto Berit Linden.

Bronze sculpture (artist unknown) on the tombstone of Judit and Viktor Lundgren (Viktor buried in 1959). Gamla begravningsplatsen (the Old Cemetery), Gävle, Sweden.

handhas de på gravarna enbart av kvinnor och små barn. Ett exempel av en okänd skulptör finns på Judit och Viktor (gravsatt 1959) Lundgrens grav på Gamla kyrkogården i Gävle (fig. 15). Kvinnan, iförd klänning men barfota, sitter med benen under sig och något framåtböjd. Hennes hår är uppsatt, ansiktsuttrycket dämpat, och i händerna håller hon en girland av rosor. En girland av rosor är i sin tur inom den kristna konsten symbol för Jungfru Maria.⁵⁰

När det gäller sörjande är det kvinnliga gestalter som dominerar på svenska begravningsplatser. Men även några män ses sörjande. På Norra begravningsplatsen i Solna sitter en naken man och en pojke ihopkrupna, med huvudet vilande på de korslagda armarna ovanpå knäna (fig. 16–17). Den nakne mannen

sitter på Elin Albertina Johanssons (gravsatt 1956) grav, och pojken sitter på Anders Wahlbergs grav (gravsatt 1868). Av det lilla som syns av pojakens ansikte så verkar han blunda. Konstnärerna bakom dessa två skulpturer och deras tillkomstar är tyvärr okända.

Även manlig nakenskulptur finns alltså representerad på begravningsplatserna. Oftast är de dock försedda med täckande tyger eller intar en position som döljer deras nakenhet. På skulptören Johan Runers svärfar Victor Theodor



Fig. 16. Bronsskulptur på Elin A. Johanssons grav (gravsatt 1956). Norra begravningsplatsen, Solna. Foto Berit Linden.

Bronze sculpture (artist unknown) on the tombstone of Elin A. Johansson (buried in 1956). The Northern Cemetery, Solna, Sweden.



Fig. 17. Skulptur på Anders Wahlbergs grav (gravsatt 1868). Norra begravningsplatsen, Solna. Foto Berit Linden.

Sculpture (artist unknown) on the grave of Anders Wahlberg (buried in 1868). The Northern Cemetery, Solna, Sweden.



Fig. 18. Johan Runer (1861–1945), skulptur på Victor Theodor Engwalls (†1908) grav. Gamla kyrkogården i Gävle. Foto Berit Linden.

Johan Runer (1861–1945), tombstone of Victor Theodor Engwall (†1908). Gamla kyrkogården (the Old Cemetery), Gävle, Sweden.

Engwalls (1827–1908) grav på Gamla kyrkogården i Gävle står en naken och muskulös man i klassisk kontrapost, sörjande och lutad över gravstenen (fig. 18). Ansiktet är dolt i vänsterarmen och hans minspel kan inte avläsas. Hållningen ger emellertid intryck av en person överväldigad av sorg. Hans gestalt är en spegelbild av mannen i Röhsska monumentets *Sorgen* (se fig. 26 nedan).

Klassicismen och sorgen

Efter det första världskriget ändrades synen på döden radikalt. Skyttegravarnas offer omgavs inte med det föregående århundradets svärmiska smärta. Symbolismens *pleureuser* och liknande framställningar försvann i stort sett från gravarna.⁵¹ I Sverige hade sådana sörjande skulpturer varit jämförelsevis sparsamt

förekommande jämfört med i Sydeuropa. De sörjande kvinnorna ersattes nu – inte minst under tjugotalsklassicismen – med nakna män i form av antika heroer.⁵² Men de sörjande på gravarna kunde fortfarande hålla sig kvar, om än i klassisk klädnad och omgivna av antika tempelgavlar. På Högstorps kyrkogård i Lilla Edet stöttar en man och kvinna varandra i ”klassisk” nakenhet i en antikiserande tempelportal (fig. 19) – ett gravmonument från 1921 av den inom denna genre så ofta förekommande skulptören Carl Fagerberg. Inramningen är tjugotalsklassicistisk, men titeln, *Sorgen*, parets sänkta huvuden och bortvända ansikten skvallrar om en från förra sekelskiftet kvardröjande symbolism.

Den klassicism – nyklassicismen – som tjugotalet grep tillbaka på finns även den representerad på svensk mark. Carl Gustaf Qvarnström är upphovsman till den gjutjärnshäll som står på Johan Ulrik Winbergs (1777–1834) grav på Norra



Fig. 19. Carl Fagerberg (1878–1948), *Sorgen* på familjen Haegers grav, 1921. Granit. Högstorps kyrkogård i Lilla Edet. Foto Berit Linden.

Carl Fagerberg (1878–1948), *Grief*, stone sculpture on the Haeger family tomb, 1921. Granite. Högstorp Cemetery, Lilla Edet, Sweden.

begravningsplatsen i Solna. Med tillkomståret 1835, samma år som Wetterstedtska gravkorets reliefer skapades av samme skulptör, är det en av de tidigaste persongravar till vilket ett konstnärnamn kan knytas (fig. 20). Hällen visar en grupp bestående av en sittande kvinna klädd i empiredräkt och två barn. Hennes klädnad gör att vi här kan bestämma tidpunkten när sörjandet utspelar sig,



Fig. 20. Carl Gustaf Qvarnström (1810–1867), gjutjärnshäll med relief på Johan Ulrik Winbergs grav, 1835. Norra begravningsplatsen i Solna. Foto Berit Linden.

Carl Gustaf Qvarnström (1810–1867), cast iron relief, tombstone of Johan Ulrik Winberg, 1835. Norra begravningsplatsen (the Northern Cemetery), Solna, Sweden.

början av 1800-talet. Hennes hår är täckt med en huvudduk, med vilken hon med vänstra handen även döljer sitt ansikte. Huvudet är framåtböjt och vänster armbåge är stödd mot vad som förefaller vara piedestalen till den trubbiga obelisk som finns ovanför figurerna. Vid kvinnans knä står två små, nakna barn – en flicka och en pojke – med ryggarna mot betraktaren och tillsammans bildar de tre gestalterna en egen grupp. Deras gemenskap betonas av att kvinnan lägger sin högra hand på flickans huvud och att barnen håller om varandra.

Till höger står en pojke med korsade ben och klädd i en antik tunika. Han stöder sin armbåge på obeliskens piedestal och har sina händer på en stav mot vilken han lutar sitt huvud. Pojken har av Åke Beijer något överraskande tolkats som *Hypnos*.⁵³ Enligt samme Beijer är *Hypnos* (Sömnen) broder till *Thanatos* (Döden) och avbildas som naken, liggande ung man med huvudet på vallmoblommor och korsade ben. Han kan också framställas som ett bevingat barn med ymnighetshorn, ur vilket vallmoblommor tränger ut. *Thanatos* avbildas som naken, ung man, stående med korsade ben, ofast bevingad och med i handen en nedåtvänd fackla. Det är med andra ord inte klart vem av de båda bröderna som avbildas på hällen, men mycket talar för att staven ska ses som ersättning för *Thanatos'* fackla.

På obeliskens ovanför figurerna är avbildad en klassisk amfora, liksom obeliskens en symbol för det eviga livet, och texten på gravstenen talar om att här vilar ”det jordiska” af Joh[an] Winberg. Det finns följaktligen något hos den avlidne som hör till en annan sfär, himmelen. Som i Canovas gravmonument i Wien förmedlas en slags övergång från en religiös betoning av döden till ett mer sekulärt sörjande. De tre gestalterna i den lilla gruppen till vänster kan läsas som en moder med barn, vilka sörjer en bortgången make och fader. Den tolkningen pekar fram emot det sekulära sörjande och symbolismen som ska ta över mot århundradets slut. En alternativ tolkning är att stanna kvar i nyklassicismen och se gruppen som *Caritas*, den osjälviska kärleken, vilken inom bildkonsten brukar avbildas som en kvinna omgiven av barn.⁵⁴ Vanligast är att framställa henne som ammande ett av dessa barn. Ofta är hon omgiven av tre barn, alluderande på de tre kristna dygderna till vilka hon hör – *Tron*, *Hoppet* och *Kärleken*. Allt medan pojken med staven – tolkad som *Hypnos* eller *Thanatos* – minner om döden och livet efter detta. Den tabubelagda *Döden* hade således inte helt försvunnit under denna första halva av 1800-talet – men är hednisk och omfattas inte av de efterlevandes eller möjligen *Caritas* sorgegemenskap.



Fig. 21 a–b. Charles Friberg (1868–1953), skulpturer av granit på det Seatoniska gravmonumentets framsida, 1915. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Berit Linden.

Charles Friberg (1868–1953), stone sculptures on the Seaton family tomb, 1915. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.

Modernismens sörjande

Under 1900-talet tog sig vardagens gestalter in på begravningsplatserna – och de exponerade inte symbolismens sörjande. Avtryck har däremot den från medeltiden stammande expressiva skulpturtradition, som kan ses på tysk mark och ibland benämns modern gotik, satt i den svenska gravskulpturen. Den kan spåras i Charles Fribergs spänt sammankrupna mansfigurer på Seatonmausoleet (1915, se vidare nedan) på Östra kyrkogården i Göteborg (fig. 21 a–b). Eftertänksamhet och smärta präglar deras ansiktsuttryck med rynkade pannor, blicken i fjärran respektive nedsänkt blick. Den ene stöder sitt huvud i handen, en gest som inom bildkonsten brukar konnotera melankoli, medan den andre knäpper sina händer hårt mot marken.⁵⁵ De skiljer sig därmed avgjort gentemot den neutrala uppgivenhet som präglar många av de här tidigare behandlade gestalterna. Tillsammans med mannen på framsidan av samma mausoleum

utgör de på svenska begravningsplatser de enda som visar sorgens smärta.⁵⁶ I övrigt är det bortvända, neutralt lugna, kontemplativa ansikten med nedslagna eller blundande ögon som möter på svenska kyrkogårdar.

Sörjande änglar

Änglar är ofta förekommande i gravskulpturen och deras framställning har sin egen historia. I den tidiga kyrkans konst, exempelvis i Roms katakomber, framställdes änglarna vanligen som ynglingar utan vingar.⁵⁷ Vid 300-talets slut avbildades de som könlösa väsen med vingar. Den grekiska segergudinnan *Nike*, liksom bevingade gudomligheter i Främre Orientens konst, antas vara förlagor och i sammanhanget nämns även sirener. Med *Nike* som förebild är det



Fig. 22. Alfred Ohlson (1868–1940), Ängel, bronsskulptur på Sven Herman Åbströms (†1930) grav. Gamla kyrkogården i Gävle. Foto Berit Linden.

Alfred Ohlson (1868–1940), Angel, bronze sculpture on the tombstone of Sven Herman Åbström (†1930). The Old Cemetery, Gävle, Sweden.

anmärkningsvärt att de kvinnliga änglarna först dök upp under den italienska renässansen, för att sedan dominera under barocken. Renässansens nakna barnänglar (*putti*) hade i sin tur sin förebild i antika *eroter*. Med 1800-talets ”sentimentalisering” av änglabilderna kom de under 1900-talet alltmer att uppfattas som dekorativa figurer. I detta sammanhang brukade preraphaeliternas änglar, med sitt androgyna utseende och för det mesta lockiga hårsvall, stå modell.⁵⁸ Enligt Liisa Lindgren var änglar ett omtyckt motiv på gravar i såväl katolska som protestantiska länder från mitten av 1800-talet till 1920-talet.⁵⁹

Änglarna är med hänsyn till det protestantiska arvet rikligt företrädade på de svenska begravningsplatserna och de framställs som barn – då närmast *putti* – flickor, pojkar och män. Änglar av kvinnligt kön överväger men när de framträder som dödens ängel är det oftast i en ungdomlig och närmast androgyn gestalt, det vill säga som preraphaelitiska änglagestalter. Sedan medeltiden har dödens uppträtt i en mans gestalt, ofta som liemannen. Under 1800-talet försvinner han nästan helt och ersätts av en skön kvinnogestalt: Dödens ängel.⁶⁰ Ambitiösa änglaskulpturer finns på ett flertal svenska begravningsplatser. Ett exempel är Alfred Ohlsons knäfallande, androgyna ängel, med lockigt långt hår och böjt huvud, på Sven Herman Åhrströms (1853–1930) grav på Gamla kyrkogården i Gävle (fig. 22). Iförd en tidlös klänning blickar hen ner på den himmelska glädjens rosenkrans, som hen håller i vänster hand. Den högra handen vilar på höger ben och helheten utstrålar ett lugnt kontemplerande.

Sörjande barn och spelande ynglingar

Från och med 1930-talet börjar gravskulpturerna likna trädgårdsskulpturer och allt oftare dyker nakna barn upp.⁶¹ De små skulpturerna med knäfallande barn var till en början just trädgårdsskulpturer.⁶² På Nikolai kyrkogård i Örebro ses Anton Englund's knäfallande flicka med nedböjt huvud och i bön knäppta händer (fig. 23). Stenen som flickan sitter på tillhör två flickor avlidna i början av 1920-talet.

Som ett 1900-talsfenomen uppträder en gosse eller yngling som spelar på ett stränginstrument. En genomgång av det insamlade materialet indikerar att det är uteslutande män och ynglingar som trakterar instrument – medan de ovan nämnda kvinnorna oftast hanterar blommor. Det är lätt att associera till den grekiska gudavärldens *Orfeus*, som spelar på sin lyra för att få sin *Eurydike* tillbaka från dödsriket. Teodor Lundberg's *Lyraspelande yngling* (1908; fig. 24), som



Fig. 23. Anton Englund (1865–1928), Bedjande barn, stensulptur på Britta och Stina Löfgrens grav. Nikolai kyrkogård, Örebro. Foto Berit Linden.

Anton Englund (1865–1928), Praying Child, stone sculpture on the tombstone of Britta and Stina Löfgren (both deceased at the beginning of the 1920s). The Nikolai Cemetery, Örebro, Sweden.

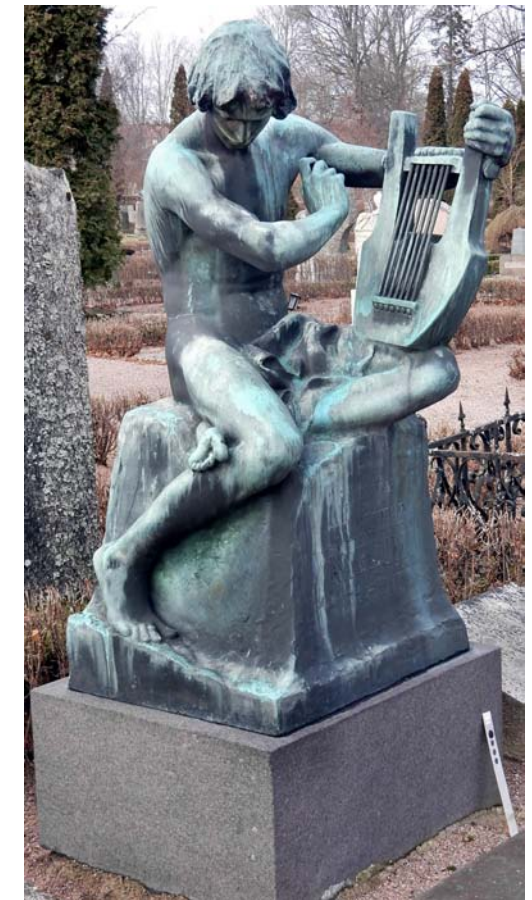


Fig. 24. Teodor Lundberg (1852–1926), Lyraspelande yngling på Carl Rupert Nybloms (1832–1907) grav. Brons. Uppsala gamla kyrkogård. Foto Hans Linden.

Teodor Lundberg (1852–1926), Young man playing the lyre, bronze sculpture on the grave of Carl Rupert Nyblom (1832–1907), Professor of Aesthetics and Literature, Uppsala University. The Old Cemetery, Uppsala.

med sänkt huvud slår an sin lyra på Uppsala gamla kyrkogård, motsäger inte en sådan tolkning.⁶³ Den muskulöse ynglingen sitter på ett närmast kubiskt block av brons, med vänster ben inunder sig och de intimare delarna dolda av ett tygstycke. Det nedåtböjda huvudet har markerad hårväxt och ansiktets ögonbryn är även de markerade. Är det med ett lätt bekymrat ansikte han lyssnar till den anslagna tonen – ett ackord i moll?

De Röhsska och Seatonska gravmonumenten

De två största grupperna av gravskulptur i Sverige finns på Östra kyrkogården i Göteborg och ligger placerade nära varandra på den så kallade Rikemanskullen. Dessa ambitiösa monument erbjuder även källmaterial, som gör det möjligt att i någon mån urskilja beställarnas önskemål och deras inverkan på det slutliga konstverket. Till den tävling som 1902 utlystes av familjen Röhss hade Sigrid Blomberg, Erik Lindberg och Carl Milles lämnat in förslag. De två senare, men troligen även Blomberg, var bekanta med det då så populära *Monument aux morts* av Albert Bartholomé i Paris (se fig. 7). Erik Lindbergs förslag var två stående skulpturer föreställande *Hoppet* och *Tystnaden*.⁶⁴ På de små fotografier som är publicerade i *Medaljgravören Erik Lindberg 1873–1966* ser man två i kroppstäckande togor klädda, beslöjade och lätt stiliserade kvinnor. *Hoppet* lyfter på den duk som täcker hennes huvud och *Tystnaden* lägger handen på hakan.

Carl Milles förslag påminner om Bartholomé's gravmonument, men de ingående figurerna var grövre, rodinskt upplösta i formen, med exponerad manlig nakenhet och sammanträngda på en minimal yta (fig. 25).⁶⁵ En av de åtta figurerna möter tydligt betraktarens blick, men i övrigt är det med slutna ögon, sänkta huvuden och hopsjunkna kroppar som de framställs. De två grupperna, fyra gestalter på vardera sidan om ingången till graven, kommunicerar inte sinsemellan.

Sigrid Blombergs skulpturförslag är mer harmoniskt och har till skillnad från Milles' distinkta konturer, åtminstone vid en bedömning av det färdiga verket. Hennes ursprungliga förslag finns inte bevarat, men i bakgrunden på ett foto i boken om arkitekten Hans Hedlund syns två små förstudier till det Röhsska gravmonumentet.⁶⁶ De liknar inte det utförda, där *Uppståndelsen* på kupolens topp är framställd som en kvinna med upplyfta armar (fig. 26).⁶⁷ Det är en traditionell adorantgest, men som även hör hemma hos personifikatio-

nen av *Hoppet*. *Hoppet* har här flyttat ner en våning och är framställd i form av två personer. De två skulpturgrupperna *Hoppet* och *Sorgen* är placerade på var sin sida av ingången till mausoleet. *Hoppet* har mist sina symboler som ankaret och uppståndelsens kors, och tron på det eviga livet verkar ha fått lämna plats för det jordiska sörjandet.⁶⁸ Eller symboliserar trots allt *Uppståndelsen* på kupolens topp-position och *Hoppets* skulpturer samma förhoppning om evigt liv? *Hoppets* man och kvinna riktar sina ansikten uppåt, kvinnans ögon är dock slutna och båda har ett lugnt ansiktsuttryck. Mannen står med ett draperat tygstycke över ena axeln, medan kvinnan sitter på marken med benen under sig. Paret i *Sorgen*, till höger om ingången, döljer båda sina ansikten. Den stående, nakne mannen lutar sig mot mausoleibyggningen och döljer sitt ansikte i vänster armveck. Den knäfallande kvinnan, med skyld bakkdel, vänder även hon ryggen mot betraktaren och håller sig för huvudet. Båda döljer sina ansikten och de känslor som där eventuellt skulle gå att avläsa. Männan står upp och framstår därmed inte så drabbade av sorg som de sittande respektive knäfallande kvinnorna. Men även mannen i de båda grupperna är gripna av stundens allvar,



Fig. 25. Carl Milles (1875–1955), förslag till Röhsska gravmonumentet, 1903. Millesgården.
Carl Milles (1875–1955), proposal for the Röhss family tomb, 1903. Millesgården, Stockholm.



Fig. 26. Hans Hedlund (1855–1931) och Sigrid Blomberg (1863–1941), Röhsska gravmonumentet (granit och brons), 1903. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Berit Linden.

Hans Hedlund (1855–1931; tomb in granite) and Sigrid Blomberg (1863–1941; bronze sculptures), Tomb of the Röhss family, 1903. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.

vilket framgår av deras kroppsställningar. Samtliga fyra gestalter har unga och perfekta kroppar. De två grupperna har liksom de av Milles föreslagna grupperna ingen kontakt med varandra.

Beställarfamiljen Röhss valde den symbolistiska och känslomässigt, i jämförelse med Milles, mer behärskade förslaget av Sigrid Blomberg. Det är inte otänkbart att familjen hade sett hennes ovan nämnda altargrupp i Oskarshamn, något som kan ha påverkat familjens val. Sigrid Blomberg hade utbildat sig i Tyskland och på exempelvis Johannisfriedhof i Dresden hade hon haft tillfälle att bekanta sig med tidens borgerliga gravplastik. Arkitekten till själva mausoleet var Hans Hedlund, och det var med honom som mellanhand skulpturerna kom till stånd, vilket klart framgår av den korrespondens som finns bevarad.⁶⁹ Familjen Röhss hade enligt Hedlund genom resor en internationell utblick inkluderande sydeuropeisk kyrkogårdskultur, något som han beskrev i en artikel 1906: ”Den kände konstluskaren och mäcenaten önskade [...] bidra till, att den bildande konsten här liksom i södern måtte få plats också på kyrkogårdarna.”⁷⁰ Intressant är att han i samma artikel undrade: ”Skall ej Milles storslagna bild få användning i någon monumental kyrkogårdsentrée här i vårt land? Utförd i stor skala och infattad i en klippvägg eller i grof granitrustica?” Redan i ett brev tre år tidigare från Hedlund till Milles framkom Hedlunds uppskattning av dennes förslag.⁷¹ Så frågan är om inte Hedlund egentligen föredrog Milles radikalare förslag framför Blombergs mer symbolistiska och till borgerlig bildtradition anslutande verk? Det senare förverkligades, men det har inte gått att belägga hur mycket beställarna påverkade utformningen av det.

Intill det Röhsska gravmonumentet och på samma ”rikemanskulle” i Göteborg ligger familjen Seatons mausoleum, enligt Wikipedia Nordens största (fig. 28). Det ritades av Isak Gustaf Clason (1856–1930), med skulpturer av Charles Friberg (1868–1953), och färdigställdes ett decennium senare än det Röhsska, 1915. Materialet är granit, även i de monumentala skulpturerna, vilka därmed skiljer sig från Röhsskas mindre och materialmässigt varmare bronsgestalter. En sörjande man och kvinna, i antikinspirerad drapering, ses omfamnande mitt emellan de två ingångarna till mausoleet. De lutar huvudena mot varandra och deras ansikten är framställda så att betraktaren ser dem från sidan. Mannens ansikte är märkt av ålder, hans panna är färad av bekymrens rynkor och blicken är nedåtriktad. Kvinnan halvblundar med svullna ögon.

På exedran framför porten vaktar två kvinnliga sfinxer i granit (fig. 27). Deras

placering på en grav för tankarna till en vaktposition i likhet med den berömda sfinxen i Giza, som brukar tillskrivas uppdraget att vakta vägen till farao Chefrens pyramid. På romerska sarkofager förekommer den ofta som väktare. Runt sekelskiftet 1900 och inom symbolismen var den gåtfulla sfinxen ett populärt motiv. Sfinxerna på det Seatonska monumentet har egyptiska utseenden men har den grekiska sfinxens kvinnobröst. Deras kvinnobröst konnoterar tidens symbolism och den därmed sammanhängande, ambivalenta synen på kvinnan som förknippad med djuriska känslor.⁷² Om detta vid tiden var uppenbart för beställaren kan jag på grund av brist på dokumentation inte belägga. Troligare är att sfinxerna härrör från Arthur Seatons medlemskap i frimurarna, vilka placerade sfinxer framför ingången till sina tempel.⁷³ Mausoleet uppfördes till honom och hans familj efter hans frånfalle 1912.

I jämförelse med Blombergs två skulpturgrupper, *Sorgen* och *Hoppet* vid Röhsska gravmonumentets ingång, intar det omfamnande paret och sfinxerna med sin högre placering ett mer distanserat förhållande till betraktaren. Deras övermänniska storlek talar också för att de representerar en annan värld och ett högre ändamål. På framsidan finns de två nakna, hopkrupna männen som beskrivits ovan (fig. 21). De befinner sig på en mer jämbördig nivå med betraktaren i jämförelse med framsidans skulpturer. De kan inte ses från ingångspartiet och är därmed uteslutna ur den enhet som det omfamnande paret och



Fig. 27. Charles Friberg (1868–1953), Sfinx på Seatonska gravmonumentet, 1915. Granit. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Berit Linden.

Charles Friberg (1868–1953), Sphinx on the tomb of the Seaton family, 1915. Granite. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.



Fig. 28. Isak Gustaf Clason (1856–1930), Seatonska gravmonumentet, 1915, med skulpturer av Charles Friberg (1868–1953). Granit. Östra kyrkogården i Göteborg. Foto Berit Linden.

Isak Gustaf Clason (1856–1930), Tomb of the Seaton family, 1915, with sculptures by Charles Friberg (1868–1953). Granite. Östra kyrkogården (the Eastern Cemetery), Gothenburg.

sfinxerna utgör. Deras funktion är svår att bestämma: visar de på den nakna sorg som döljer sig bakom fasaden och som skiljer sig från framsidans socialt anpassade, serena sörjande?

Till skillnad från vad gäller skapandet av det Röhsska mausoleet och dess skulpturer finns näst intill ingen dokumentation rörande det Seatonska mausoleets tillkomst. En källa är dock Isak Gustaf Clasons efterlämnade dokument i Arkitekturmuseets arkiv, där det framkommer att änkan Maria Seaton hade synpunkter på utförandet och sannolikt var den som till stor del bestämde över mausoleets tillkomst och utsmyckning i samarbete med sonen Georg Seaton.

Sammanfattning

Sorgen är ett vanligt motiv inom konsten och i Sverige har vi sedan medeltiden mött den bland annat i kalvariegrupper. Vad gäller den svenska gravskulpturen ute på begravningsplatserna så tog den sin början i det tidiga 1800-talet, då begravingar förbjöds inne i kyrkorna. Därmed kunde nya gravkor inte byggas i, eller i anslutning till, kyrkorna. De skulpturer som fanns i gravkoren var porträtt av de avlidna, dygdernas personifikationer, *putti* – och *Döden*. Inte minst representationerna av döden upplevdes nu som alltför makabra att placera ute i det fria. En begynnande sekularisering förändrade synen på döden och innebar en ny koncentration på de efterlevandes sorg. Det beredde marken för en annan typ av skulptur på begravningsplatserna – den religiösa betoningen på livet efter detta ersattes av sörjandet. I tiden sammanföll den förändrade synen på döden med borgerskapets växande inflytande och dess ambitioner att likt adeln efterlämna monument för eftervärlden att beundra och begrunda. Där det existerade en borgerlighet med tillräckligt stort ekonomiskt och kulturellt kapital, där smyckades gravarna skulpturalt – inom Sveriges gränser främst på begravningsplatserna i Stockholm, Göteborg, Uppsala och Gävle.

Denna artikel begränsar sig till de gravskulpturer som direkt eller indirekt är avsedda att uttrycka sorg. Den ”sörjande” gravskulpturen följde de rådande konststilarna, men på svensk mark skedde det med en fördröjning i förhållande till Sydeuropa. De började förekomma i den till borgerligheten knutna nyklassicismen på det tidiga 1800-talet. Den antika gravstelen var förebild och bland motiven blev personifikationer av *Sorgen* allt vanligare. Med Maria Christinas gravmonument i Wien 1805 infördes *pleureusen* i gravkonsten och trettio år senare dyker *Sorgen* upp på Qvarnströms reliefer på Norra begravningsplatsen i

Solna. Den känslomässigt kyligare nyklassicismen återkom på 1920-talet och företrädades då inte minst av manliga skulptörer. Då ersattes sekelskiftets förhärskande modestil symbolismen, med dess starkare känsloutryck, något som tilltalade många av skulpturerna. Förra sekelskiftets symbolism innebar således en storhetstid för sorgen som motiv och *pleureuserna*, de gråtande kvinnorna, på gravarna.

Men det är inte enbart kvinnokroppar ”utan vank och lyte” som befolkar gravarna, där finns även muskulösa och perfekta manskroppar. På gravarna faller både kvinnor och män ihop, kryper samman, håller sig för huvudet och/eller sitter med sänkta axlar och nedböjt huvud. Med undantag för figurerna i Carl Milles förslag till Röhsska mausoleet möter inte deras blickar besökarna, utan sorgen sluts inom figurerna. Det är bortvända, neutralt lugna, kontemplativa ansikten med nedslagna eller blundande ögon som sörjer på svenska begravningsplatser. De tre mansfigurerna på Seatonska mausoleet är de enda som skiljer ut sig, med sina rynkade pannor visar de sorgens smärta. I detta sorgens rike kontrasterar ynglingar som spelar instrument mot unga kvinnor, som bär eller strör blommor omkring sig.

Mina studier av olika begravningsplatser visar att den kristna motivkretsen, inte minst i form av – oftast kvinnliga – änglar är rikligt företrädd. Detta förhållande kan synas ologiskt med tanke på den av tilltagande sekularisering alltmer präglade tidsperioden. Men med undantag för änglarna, rosorna, palmkvistarna och *Uppståndelsen* och *Hoppet* på det Röhsska mausoleet, så avspeglar gravskulpturerna den förändrade uppfattningen av döden. Benrangel och bedjande avlidna, med betoningen lagd på livet efter detta, ersattes kring förra sekelskiftet och 1900-talets första årtionden av symbolismens sorg och sörjande. Fokus låg nu på de kvarlevande anhöriga och inte på det eviga livet. När modernismens vindar började blåsa och folkhemets gravar blev allt anspråkslösare och jämlikare, erbjöds allt mindre utrymme för skulptural utsmyckning. Gravarna minskade i storlek och utförandet blev alltmer standardiserat. Postmodern estetik har exempelvis välkomnat änglarna – nu tillsammans med duvor, sparvar och allsköns blomster – att återvända till begravningsplatserna. Men de är inte av den storlek eller unicitet som under 1900-talets första decennier. Sorgen finns kvar hos de efterlevande, men den uttrycks på andra sätt och kanaliseras inte minst via internet.

Noter

- 1 Ariès 1978, 51–52.
- 2 Linden 2021.
- 3 Theorell et al. 2001, 416–418.
- 4 Jag har hitintills funnit 19 skulpturer och 65 manliga skulptörer.
- 5 Karlsson 2001, 195–197.
- 6 Waldén 1929, 5–6.
- 7 Schönback 2008, 15, 184.
- 8 Schönback 2008, 243, 248, 281.
- 9 Schönback 2008, 243.
- 10 Beijer 1993, 20.
- 11 Haas 2009, 26.
- 12 Ariès 1978, 39, 46.
- 13 Waldén 1929, 38. Waldén 1942, 132, 211, 217. Gråtande *putti* ses på fler epitafier, även de från senare delen av 1600-talet.
- 14 Barasch 1987, 23–24.
- 15 Wangsgaard Jürgensen 2009, 31.
- 16 Ariès 1978, 60, 148.
- 17 Beijer 1993, 46.
- 18 Ferguson 1977, 13.
- 19 Lindahl 1969, 175.
- 20 Se: https://sv.wikipedia.org/wiki/Gustaf_af_Wetterstedt
- 21 Lötstam 1993, 18, 27. En sammansmältning av *Tiden* och *Döden* var inte ovanlig, enligt Lötstam.
- 22 Licht 1983, 50.
- 23 Karlsson 2014, 244–248.
- 24 Hazzikostas 1998, 365–370.
- 25 En förklaring kan vara att det material som används till skulpturer inte bjuder in till utformande av sådana detaljer som tårars transparens, det är ett sällsynt fenomen i konsthistorien. Maria och Johannes i katedralen i Naumburg från mitten av 1200-talet bedöms vara en av de första representationerna av tårar överhuvudtaget inom bildkonsten. De har synliga tårar i sina ansikten. Det enda exempel på skulptur med tårar i ansiktet som jag funnit, utöver Naumburgskulpturerna, är Proserpina i Berninis *Bortrövandet av Proserpina* från 1622. Gråtande och sörjande är ju heller inte liktydigt eftersom sörjande kan uttryckas på andra sätt via kropp och gester.
- 26 Bohde 2019, 3.
- 27 Beijer 1993, 56–57.
- 28 Ferguson 1977, 33.
- 29 Stige 2016; Berresford 2004, 36. Enligt legenden föds lejonets ungar döda, men väcks på den tredje dagen till liv genom att lejonhannen andas på dem eller ryter mot dem. Kristus uppstod också på den tredje dagen och lejonet blir på så sätt en symbol för evigt liv.
- 30 Berresford 2004, 36.
- 31 Kjær 2013, 278.
- 32 Licht 2004, 26. Inom det konstvetenskapliga fältet finns olika uppfattningar om huruvida gravmonumentet är helt sekulärt eller ej, men det omfattande meningsutbytet faller utanför ramen av denna artikel.
- 33 Sjöholm Skrubbe 2007, 154–155.
- 34 Rentmeister 1981, 68.
- 35 Berresford 2004, 69.
- 36 Beijer 1993, 54.
- 37 WMF 1919.
- 38 Karlsson 2001, 188, 195–197.
- 39 Gillgren 2005, 493.
- 40 För uppgifter om Olof Ahlberg, se: Olof 1926, 11; om Sigrid Blomberg, se: Karlsson 2001, 195; om Carl Eldh, se: Asplund 1943, 63; om Erik Lindberg, se: Ehrensverd 1974, 41, 100; om Johan Lundqvist, se: Bergmark 2020; om Carl Milles, se: Cornell 1963, 19.
- 41 Samma skulptur finns på en grav på Gamla kyrkogården i Uppsala.
- 42 Robinson 1995, 121.
- 43 Översatt från engelska till svenska av författaren.
- 44 Olof 1926, 11. På Nationalmuseum i Stockholm finns ett exemplar av *Danaid* av Auguste Rodin från 1885, förvärvat 1964, varför eventuell inverkan på Ahlberg bör ha skett i Paris. – Red. anm.: Olof Ahlbergs ”Sorg” skapades och höggs i marmor 1909. Den är placerad i Storsjöteaterns foajé, Östersund.
- 45 Ferguson 1977, 38.
- 46 Ashton 2006, 102, 280, 341.
- 47 Barasch 1987, 35–36.
- 48 Ferguson 1977, 36.
- 49 Linden 2014.
- 50 Ferguson 1977, 38.
- 51 Götz 2013, 9; Licht 2004, 32; Lindgren 2009, 203.
- 52 Lindgren 2009, 223.
- 53 Beijer 1993, 110.
- 54 Cheney 1998, 914–915.
- 55 Barasch 1987, 35–36.

- 56 Carl Milles *Genius* på Gösta Ekmans grav i Solna visar ett smärtfyllt ansikte, men då handlar det om en lyraspelande man och framställningen är inte helt liktydig med sorg.
- 57 Berefelt 1968, 15–16, 18, 57; Edsman m. fl.: <http://www.ne.se/lang/anglar>
- 58 Homan & Burden: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000614.php>
- 59 Lindgren 2009, 156.
- 60 Guthke 1999, 173. Liemannen finns fortfarande representerad på svenska begravningsplatser och då i form av två reliefer: en på Solna begravningsplats och en på Uppsala Gamla kyrkogård.
- 61 Lindgren 2009, 251.
- 62 Licht 2004, 32.
- 63 *Lyraspelande yngling* är placerad på graven tillhörande professorn i estetik, litteraturhistoria och konsthistoria vid Uppsala universitet, Carl Rupert Nyblom (1832–1907) – tillika svärfar till skulptören Teodor Lundberg.
- 64 Ehrensvärd 1974, 42.
- 65 Bergström 2012, 163.
- 66 Lindqvist 2013, utan sidoangivelse.
- 67 Cooper 1989, 77.
- 68 Ett flertal av de tidigare nämnda gravkoren inne i kyrkorna, och även praktepitafer, under stormaktstiden hade *Hoppet* och *Tron* personifierade. Vid ingången till det Jenningska gravkoret i Skånåla kyrka står *Hoppet* till vänster och *Tron* till höger.
- 69 Se t.ex. Göteborgs Universitets Bibliotek, Handskriftsavdelningen, brev från August Röhss till Hans Hedlund, daterat 17 juni 1902; och brev från August Röhss till Hans Hedlund, daterat 25 juni 1903.
- 70 Hedlund 1906, 91.
- 71 Kungliga Biblioteket, brev från Hans Hedlund till Carl Milles, daterat 24 mars 1903.
- 72 Christina Sjöblad, 'Sfinxen: en gåtfull 1800-tals symbol', i Bernt Olsson, Jan Olsson & Hans Lund (red.), *I musernas sällskap*, 1992, 132–156.
- 73 Se: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sphinx> – Arthur Seaton var medlem i frimurarna, enligt uppgift av Lennart Billberg, förste arkivarie vid Göta Provinsialloge.

Otryckta källor

- Billberg, Lennart, förste arkivarie vid Göta Provinsialloge i Göteborg. Telefonsamtal 2021-12-13.
- Göteborgs Universitets Bibliotek, Handskriftsavdelningen
Brev från August Röhss till Hans Hedlund, daterat 17 juni 1902.
Brev från August Röhss till Hans Hedlund, daterat 25 juni 1903.
- Kungliga Biblioteket, Stockholm
Brev från Hans Hedlund till Carl Milles, daterat 24 mars 1903.
- Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet
Linden, Berit. *De högg i sten – och gjöt liv i cementerad sorg: om den svenska gravskulpturens kvinnor och män*. Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet, 2014.
Linden, Berit. *Sorgen gestaltad – om den svenska gravskulpturens konstnärer och beställare*. Masteruppsats i konstvetenskap, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet, 2018.

Tryckta källor och litteratur

- Ariès, Philippe. *Döden: Föreställningar och seder i Västerlandet från medeltiden till våra dagar*. Stockholm: Tiden, 1978.
- Ashton, Anne M. *Interpreting Breast Iconography in Italian Art 1250–1600*. St Andrew: University of St Andrews, 2006. Se: <http://hdl.handle.net/10023/2675> (hämtad 12.12.2020)
- Asplund, Karl. *Carl Eldh*. Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1943.
- Barasch, Moshe. "The Crying Face," *Artibus Et Historiae*, 8, no. 15 (1987): 21–36.
- Beijer, Åke. *Gravmonument i Sverige 1800–1850*. Licentiatuppsats i konstvetenskap. Stockholm: Stockholms universitet, 1993.
- Berefelt, Gunnar. *A Study on the Winged Angel: the Origin of a Motif*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968.
- Bergmark, Torsten. "Johan (John) A. Lundqvist", *Svenskt Biografiskt Lexikon*. Se: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=9890&forceOrdinarySite=true> (hämtad 11.6.2020).
- Bergström, Irja. *Skulptriserna: Alice Nordin och hennes samtida 1890–1940*. Göteborg: Makadam, 2012.
- Berresford, Sandra. *Italian Memorial Sculpture, 1820–1940: a Legacy of Love*. London: Frances Lincoln, 2004.
- Bohde, Daniela. "Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place", *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, ed. Samuel Vitali, 3–43. Florenz: Kunsthistorisches Institut, 2019.

- Cheney, Liana De Girolami. "Virtue/Virtues", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, vol. 2 (M-Z), ed. Helene E. Roberts, 907–922. London: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Cooper, Jean C. *Symboler: en uppslagsbok*. Stockholm: Forum, 1986.
- Cornell, Henrik. *Carl Milles: hans verk*. Stockholm: Norstedt, 1963.
- Edsman, Carl-Martin m. fl. "Änglar", *Nationalencyclopedia*. Se: <http://www.ne.se/lang/anglar> (hämtad 10.3.2014).
- Ehrensward, Ulla. *Medaljgravören Erik Lindberg 1873–1966*. Stockholm: Svenska numismatiska föreningen, 1974.
- Ellenius, Allan. "Miljö och mentalitet", *Signums svenska kulturhistoria. Stormaktstiden*, ed. Jakob Christensson, 443–485, 602–603, 627–628. Lund: Signum 2005.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Gillgren, Peter. "Att minnas de döda", *Signums svenska kulturhistoria. Stormaktstiden*, ed. Jakob Christensson, 487–511, 603–604, 628–629. Lund: Signum, 2005.
- "Gustaf af Wetterstedt", Wikipedia, se: https://sv.wikipedia.org/wiki/Gustaf_af_Wetterstedt (hämtad 23.7.2021).
- Guthke, Karl Siegfried. *The Gender of Death: a Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Götz, Anna-Maria. *Die Trauernde: weibliche Grabplastik und bürgerliche Trauer um 1900*. Diss. Köln: Böhlau Verlag, 2013.
- Haas, Jonas. "Kyrkogårdshistoria", *Ett levande kulturarv: kyrkogårdar i Växjö stift*, ed. Magdalena Jonsson, 12–33. Växjö: Växjö stift, 2009.
- Hazzikostas, Dimitri. "Grieving/Lamentation", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, vol. 1 (A-L), ed. Helene E. Roberts, 365–370. London: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Hedlund, Hans. "Från Östra begravningsplatsen i Göteborg," *Teknisk tidskrift. Arkitektur och dekorativ konst: organ för Svenska teknologföreningens afdelning för husbyggnadskonst*, 36, no. 6 (1906): 91–92.
- Homan, Roger & Jane Burden. *How a Pre-Raphaelite model changed our image of angels*. Se: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000614.php> (hämtad 10.3.2014).
- Karlsson, Eva-Lena. "Skulpturen", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, bd 11, ed. Jan Torsten Ahlstrand, 187–201. Lund: Signum, 2001.
- Karlsson, Sandra. *Emotions Carved in Stone?: the Social Handling of Death as Expressed on Hellenistic Grave Stelai from Smyrna & Kyzikos*. University of Gothenburg, Dept. of Historical Studies, Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2014.
- Kjær, Ulla. *Roskilde Domkirke: kunst og historie*. København: Gyldendal, 2013.
- Licht, Fred. *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*. München: Hirmer, 1983.
- . "Italian Funerary Sculpture After Canova", *Italian Memorial Sculpture, 1820–1940: a Legacy of Love*, ed. Sandra Berresford, 22–32. London: Frances Lincoln, 2004.
- Lindahl, Göran. *Grav och rum: svenskt gravskick från medeltiden till 1800-talets slut*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969.
- Linden, Berit. *Sorgen gestaltad: svensk gravskulptur och dess skulptörer*. Lund: Palmkrons, 2021.
- Lindgren, Liisa. *Memoria: gravvårdar, skulpturkonst och minneskultur*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2009.
- Lindqvist, Håkan. *Göteborgsarkitekten Hans Hedlund: uppsatser, byggnadsbeskrivningar och verkförteckning*. Göteborg: Region- och stadsarkivet Göteborg, 2013.
- Lötstam, Gunnar. "Tiden och Döden i karolinsk bildhuggarkonst," *Iconographisk Post*, nr 2 (1993): 18–44.
- Olof Ahlberg: *en vängåva på femtioårsdagen 18.11.1926*. Stockholm: Nordiska mus., 1926.
- Rentmeister, Cillie. "Yrkesförbud för muserna," *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 2, nr 4 (1981): 68–87.
- Robinson, David. *Saving Graces: Images of Women in European Cemeteries*. New York: Norton, 1995.
- Schönback, Hedvig. *De svenska städernas begravningsplatser 1770–1830: arkitektur, sanitet och det sociala rummet*. Stockholmia, Stockholm, Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2008.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica. *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*. Diss. Uppsala universitet. Göteborg: Makadam, 2007.
- "Sphinx", Wikipedia, se: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sphinx> (hämtad 18.11.2021).
- Stige, Morten. "The Lion in Romanesque Art, Meaning or Decoration?" *Tahiti*, 6, no. 4 (2016). Se: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85641> (hämtad 21.8.2021).
- Theorell, Anita, Per Wästberg & Hans Hammarskiöld. *Minnets stigar: en resa bland svenska kyrkogårdar*. Stockholm: Max Ström, 2001.
- Waldén, Bertil. *Gravmonument i sörländska kyrkor i nederländsk barockstil*. Strängnäs: Strengnäs tidning, 1929.
- . *Nicolaes Millich och hans krets: studier i den karolinska barockens bildhuggarkonst*. Diss. Uppsala universitet. Stockholm: Saxon & Lindström, 1942.
- Wangsgaard Jürgensen, Martin. "Grav og Gravminde – Sorg og Savn", *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 110, no. 1 (2009): 23–42.
- Wennberg, Bo. "Auguste Rodin", *Skulptörer*, ed. Bo Lindwall, 113–138. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964.
- WMF Württembergische Metallwarenfabrik. *Grabschmuck*. Geislingen an der Steige, 1919.